



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Inspiracje malarskie w "Weselu" Andrzeja Wajdy : krążenie komunikatów plastycznych w artystycznych medytacjach o historii

Author: Tadeusz Miczka

Citation style: Miczka Tadeusz. (1984). Inspiracje malarskie w "Weselu" Andrzeja Wajdy : krążenie komunikatów plastycznych w artystycznych medytacjach o historii. W: A. Helman, T. Miczka (red.) "Analizy i interpretacje : film polski" (S. 131-158). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

TADEUSZ MICZKA

Inspiracje malarskie w *Weselu* Andrzeja Wajdy (Krążenie komunikatów plastycznych w artystycznych medytacjach o historii)

Macierzystym kontekstem „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego jest niewątpliwie uroczystość ślubna, jaka odbyła się pod koniec wieku dziełtnastego w Bronowicach pod Krakowem. Wesele poety i malarza Lucjana Rydla z wiejską dziewczyną Jadwigą Mikołajczykówną stało się pretekstem sytuacyjnym do powstania dramatu poetycko-scenicznego, któremu twórca wyznaczył rangę Sumienia Narodu. Geneza dzieła decyduje więc w pewnym stopniu o jego specyficznej oryginalności i niemożności całkowitego dookreślenia, doczytania i dointerpretowania, które satysfakcjonowałoby wszystkich odbiorców. W całkowitej zgodzie z modernistyczną koncepcją „teatralizacji teatru” „Wesele” oscyluje bowiem pomiędzy jawą a snem, realizmem a wyobraźnią, momentem etnograficznym a „seansem psychoanalitycznym” — omamem schizofrenicznym w kinie, dodają krytycy filmowi. Seansem, w którym przestrzega się — coraz bardziej eksponowanej w miarę rozwoju akcji — zasady całkowitej dwuznaczności i zespolonej silnie dwoistości przedstawianego świata; świata „realnego” i świata historii. Oczywisty jest więc fakt, że w każdej scenicznej czy filmowej konkretyzacji tego dramatu ciąg wydarzeniowy od początku do końca jest mniej lub bardziej „realistyczny” i „widmowy”. Tyle w nim siły, prawdy i udokumentowania szczegółów, że stwarza wrażenie obrazu mentalnego, niemal dotykального, ale równocześnie ta jego predyspozycja i łatwość do życiowego uprawdopodobnienia zamienia się w „zaklęty krąg odrealnionych realiów, z których żaden jeszcze nie może być nazwany symbolem, a które łącznie tworzą jeden wielki, nakładający się na tę współczesność symbol czy raczej «splot symboliczny» — wciąż odnoszący rzeczywistość do sztuki, teraz-

niejszość do przeszłości, życie do tego, co już zostało pozbawione życia”¹. Ślub Lucjana Rydla dostarczył więc poecie i malarzowi zewnętrznego pretekstu do stworzenia dramatu aluzyjnego, stanowiącego argument w młodopolskiej dyskusji o naczelnym temacie sztuki, o narodzie i jego historii, utworu — który byłby po Norwidowsku „wiernością wobec źródeł”, czyli wobec zamierzeń artysty i modernistycznych dążeń jego epoki, wobec właściwości tworzywa i postulatów czasu z przełomu wieków.

Twórczość Stanisława Wyspiańskiego silnie zwrócona przeciw literaturze romantycznych wieszczów, których jednocześnie bardzo artysta podziwiał, znalazła w tym przypadku oparcie nie tylko w *du fond en comble* wytworach literackich i dziełach plastycznych oraz w ludowej wyobraźni, ale przede wszystkim w zrytualizowanym obrzędzie, według którego zwyczajowo wszyscy się bawią, piją i w oparach alkoholu prawią o sprawach narodowych. Moc pobudzającą, ożywiającą to „polskie misterium” mieli — na zasadzie kontrastu do głównych uczestników ludowej zabawy, chłopów — inteligenci, a przede wszystkim artyści. Jednakże dla Wyspiańskiego byli oni wyłącznie marzycielami, przyszłymi bohaterami projektowanej przez niego opery „Fantaści”, o których w liście do Henryka Opieńskiego pisał: „Tłem dla całości będzie skłonny do fantazji umysł artystów oraz przedstawienie świata rzeczywistego w stosunku do świata marzeń (który tworzy się w wyobraźni artystów).”² Myślę, że przytoczone słowa celnie oddają również atmosferę „Wesela” i ujawniają znaczący element twórczej metody Wyspiańskiego.

Wielu było artystów na ślubie Rydla, o czym świadczą dokumenty znajdujące się w archiwach literackich oraz zapisane wspomnienia gości³. W wersji dramatycznej Poeta, Pan Młody, Gospodarz i wreszcie Dziennikarz — artystyczne repliki bronowickich postaci uosabiają narodowe bałamuctwo i życiowy półidealizm. Projekt każdego działania przekształcają oni w powtórzenie, w kopiowanie schematu podsuwanego im przez historię narodu i historię sztuki, a rzeczywistość oglądają przez pryzmat wielkich dzieł monumentalnych i symbolicznych. Tacy „ludowcy” widzą jedynie wieś bajecznie kolorową, ilustracyjne sioło, auten-

¹ W. JuszczaK: *Splot symboliczny („Wesele” a film Wajdy)*. W: idem: *Fakty a wyobraźnia*. Warszawa 1979, s. 159.

² Cyt. za: „Przegląd Narodowy” 1909, T. 4, s. 209.

³ Stanisław Wyspiański pragnął, aby na plakacie premiery „Wesela” pojawiły się prawdziwe nazwiska bohaterów utworu. Wydaje się, że nie zależało mu wówczas tylko na tym, aby sztuka była „dramatem na wskroś współczesnym”, ale by odbiorcy zdawali sobie sprawę z faktu, że terażniejszość rozmywa się w teatralnej medytacji historycznej.

tyczne wyłącznie w niedzielę i święta⁴. Znamienne, że takie „intensywne spojrzenie” na wieś polską i taki stereotyp myślowy odnajdujemy w liście Lucjana Rydla do jego przyjaciela Františka Vondračka: „Ty, Fando, widziałeś jadące wesele krakowskie z drużbami pędzącymi cwałem na spienionych koniach, z dzwonieniem, trzaskaniem harapów i tętentem? Wiesz, jak wieją z wiatrem kity pawich piór, jak wydymają się chustki barwne przypięte u ramion drużbów, jak się palą czerwone rogate czapki na głowach, widziałeś, jakie wieńce mają panna młoda i druha, jakby jakieś mitry wysokie uplecione z trzęsideł złocistych i z błyskotek, z kolorowych paciorków i wstążek. Widziałeś, jak jadą wozy pełne kobiet w stubarwnych strojach, w gorsetach i chustach kraciastych — i mężczyzn w białych sukmanach. Ty wiesz mniej więcej, jak to wygląda. Tak ja do ślubu jechałem — taki był mój weselny orszak.”⁵ Nie dziwi więc fakt, że stereotyp wsi podkrakowskiej, bajecznie kolorowej inspirował malarzy. Łatwo dostrzec go w „Weselu krakowskim” i w „Drużbach weselnych” Juliusza Kossaka, w obrazie Włodzimierza Tetmajera, zatytułowanym „Do ślubu”, na płótnach Kaspra Żelichowskiego, Ludwika de Laveaux, Ludwika Stasiaka, Henryka Uziembły i wielu innych polskich twórców. Odnajdujemy go oczywiście również w dramacie Stanisława Wyspiańskiego. Ale mit polskiej wsi zostaje tutaj wykpiony, staje się ułudą i jednocześnie nadaje tragiczny wymiar sprawie narodowej. Wolność Polski może być jedynie tematem rozmów w takiej odświeżonej scenerii. „Chata rozśpiewana” — owa kraina z baśni została na ekranie dodatkowo zaprawiona jurną rubasnością w stylu Wincen- tego Wodzinowskiego i malarstwa holenderskiego rodem z Brueghla, co rychło zauważyli polscy krytycy.

Odwołując się do obrzędu, do stereotypu myślowego, do wizji malarskich i schematów plastycznych, do maniery polskiej narodowej myśli, jak by powiedział Witold Gombrowicz, osiągnął Wyspiański, oraz idący za tropem jego sugestii Wajda, swoisty rodzaj „zageszczenia intelektualno-artystycznego”, w którym nie tylko ważne jest to, co się mówi, ale jak się mówi. Zabiegi formalne i deformacje tworzywowe są oczywistymi wykładnikami tematu. Dlatego „Wesele” jest zmanierowane, pełne sztuczności i pozerstwa. Wyspiański ukazał je bardziej z punktu widzenia inteligencji, która rzeczywistości nadawała wymiar sztuczny, skonwencjonalizowany, artystyczny w najszerszym znaczeniu tego słowa. Wreszcie, nieprzypadkowo bohaterowie mówią wierszem, poezją, która apeluje do muzycznych doświadczeń odbiorców z przełomu wieków i aktywizuje ich wyobraźnię malarską: „Całe «Wesele» przepojone jest rytmem — pisał

⁴ Por. F. Ziejka: *W kręgu mitów polskich*. Kraków 1977, s. 14.

⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 13–14.

Tadeusz Boy-Żeleński — najróżniejszymi rytmami, niesłychanym bogactwem rytmów; wiersz tu płynie posuwistym polonezem, to znów przytupuje przekorną i zadzierzystą nutą krakowską [...] Nie znam sztuki teatralnej, w której by **rytm, melodia, kolor, słowo i myśl** grały równocześnie tak intensywnie i zaplatały się tak ściśle.”⁶

W świetle dotychczasowych rozważań można zaryzykować interesującą, ale przecież nie bezzasadną hipotezę o **poetyckim dramacie** Wyspiańskiego **jako semiotyce sztuki**, jako poezji „nachylonej” ku innym sztukom, ku malarstwu, teatrowi i muzyce⁷. Myślę, że taka — jedna z wielu — perspektywa badawcza godzi dwa antagonistyczne spojrzenia na dramat: jako na sztukę Wyspiańskiego oscylującą ku kreacji, ku modernistycznej intensyfikacji oraz traktowanie jej jako legendy, „plotki o weselu”, naznaczonej piętnem autentyzmu. Rzeczywistą sytuację interpretatora dramatu „odzwierciedlają — przecież — słowa” zorientowane na jakości obrazowe, przedstawiające i muzyczne. Właśnie „słowa” projektują odbiorcę obeznanego z kulturą artystyczną drugiej połowy XIX wieku. Jeśli zabraknie owej wiedzy, pozostanie wyłącznie bronowicka anegdota albo szopka krakowska.

W sztuce tej poezja pełni funkcję medium pomiędzy światem realistycznym i widmowością sennego marzenia. Podtekst zawarty w rymowanych i zrytmizowanych słowach nasycony został pierwiastkami innych sztuk.^{*} Język poetycki zawiera bogaty potencjał plastyczny i muzyczny,

⁶ T. Boy-Żeleński: *Plotka o „Weselu” Wyspiańskiego*. W: idem: *O Krakowie*. Kraków 1974, s. 392.

⁷ Taka osobliwość modernistycznej sztuki, zwłaszcza poezji i dramatów Stanisława Wyspiańskiego, może mieć kilka źródeł. Pierwszym jest niewątpliwie pod wpływem Johna Ruskina i E. Grasseta próba stworzenia stylu epoki na podstawie syntezy sztuk. Stąd zainteresowanie artysty operą. (Zob. np. P. Mączewski: *Wyspiański a Wagner*. „Myśl Narodowa” 1925, nr 43). Coraz bardziej jednak piętrzą się trudności przed badaczem, który chce określić zasadniczy nurt filozoficzny czy artystyczny w twórczości Wyspiańskiego w ramach narodowego stylu epoki. Zwykle dostrzega się elementy programu romantycznego, pozytywistycznego, symbolicznego i secesyjnego w jego sztuce zaangażowanej. (Zob. np. B. Mansfeld: *Stanisław Wyspiański. Próba interpretacji programu artystycznego*. „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu”. T. 3. Poznań 1969, s. 43). Genezy tej funkcji można chyba również doszukiwać się w młodopolskiej, pozakodowej komunikacji głoszącej pełną ekspresję manifestującą się poza słowem np. w krzyku i w śpiewie. (Zob. J. Prokop: *Młodopolska utopia pozakodowej komunikacji*. „Teksty” 1976, nr 2, s. 106—119). Autorowi niniejszego szkicu nie jest znana cała koncepcja teoretyczna tej materii ani stosunek Stanisława Wyspiańskiego do niej, dlatego powyższą sugestię traktuje z całą ostrożnością. Wreszcie o swoistym zainteresowaniu poezji innymi sztukami mogły zdecydować postulaty wysuwane przez twórców symbolistycznej literatury, głównego prądu intelektualnego końca ubiegłego wieku, zawarte zwłaszcza w pracach Stephane’a Mallarmégo, Maurycego Maeterlincka i Zenona Przesmyckiego.

dlatego „reżyser i aktor muszą spełnić zasadniczy postulat, który Wyspiański tu założył. A tym postulatem — nastrój i obraz.”⁸

„Wesele” realizuje więc w oryginalnym wydaniu Horacjańską ideę korespondencji sztuk, eksponującą właściwości heteronomiczne i uprawomocniającą synestezję jako podstawową figurę poetyki odbioru. Ale jednak: „Obraz — suponuje Stanisław Brzozowski — jest punktem wyjścia teatru Wyspiańskiego, jest to punkt, na który należy zwrócić szczególną uwagę, gdyż wszystko, co przekracza w sposób zbyt zasadniczy granice malarstwa, przekracza także granice teatru Wyspiańskiego.”⁹

Czym więc może być potencjalnie „Wesele”? Niewątpliwie próbą odpowiedzi na postawione pytanie okazał się film, który mocno zaktywizował tę plastyczną potencjalność dramatu, Wajda-adaptator odczytał bowiem — co jest niemal jego zwyczajem — dzieło Wyspiańskiego z **widzenia**. Nic dziwnego, skoro: „Są ludzie, którzy odbierają świat za pomocą słuchu, są ludzie, którzy widzą go poprzez zdarzenia, poprzez powiązania zjawisk. Ja chłonę go przez oczy i nie wyobrażam sobie, by mogło być inaczej”¹⁰ — powiada o sobie reżyser, a w innym miejscu wtajemnicza odbiorcę w tajniki swej twórczej metody: „Zrozumieć, jak powstaje utwór artystyczny — to «zobaczenie» [...] A malowanie jest grą pomiędzy ideą, czyli tym zobaczeniem (to jest moje własne, ja to zobaczyłem), a rzeczywistością, która nas wspomaga w szczegóły i która nam pozwala kontynuować malowanie, wzbogacać utwór. I dziś, jeżeli myślę o filmie, zawsze postępuję w ten sposób, chociaż dzieło malarza rozgrywa się na płaszczyźnie, a w filmie w innej czasowej przestrzeni i zbliża się w wielu punktach bardziej do literatury. A jednak «zobaczenie» tego filmu, który zacząłem realizować, jest dla mnie najważniejsze. Nie wiedziałbym o tym, mając za sobą tylko studia filmowe.”¹¹ Na pierwszym etapie myślenia filmowego zasadniczą rolę odgrywa więc plastyczne doświadczenie Andrzeja Wajdy. Możemy się domyślać, że reżyser „zobaczył” „Wesele” przede wszystkim przez pryzmat jego „plastyczności”. Ale: „Echo, sygnał dla stylistyki obrazu filmowego w [...] *Weselu* wynika z faktu literackiego”¹² — przyznaje w jednym z wywiadów.

Filmowa adaptacja takiego dzieła dramatycznego, aby mogła zachować

⁸ A. Waśkowski: *Kraków w twórczości Wyspiańskiego*. Kraków 1957, s. 47—48.

⁹ Cyt. za: B. Mruklik: „Wesele”. „Kino” 1972, nr 4, s. III.

¹⁰ *Związki plastyki z językiem filmu*. „Projekt” 1969, nr 5—6, s. 97. [Rozmowa z Andrzejem Wajdą].

¹¹ Ibidem.

¹² Zob. J. Połom: *Film — sztuka obrazu. Realizacja obrazu filmowego i telewizyjnego*. Z. 21, Warszawa 1980, s. 62.

wać jego nadrzędną ideę oraz nastrój, wymaga szczególnego sposobu artykulacji, który godzi medytację historyczną z plastyczną koncepcją utworu ekranowego. Reżyser *Popiołu i diamentu* ma ogromne doświadczenie w tym względzie. Poza tym jako współautor studium o plastycznej kompozycji obrazu w filmach Sergiusza Eisensteina ma Wajda teoretyczne uzasadnienie stosowanych w tego typu utworach rozwiązań formalnych¹³. Jego zdaniem, inspiracje plastyczne należy umieścić w nowym, własnym, ekranowym kontekście i komponować obrazy filmowe nie na zasadzie schematów, ale w sposób twórczy. Dlatego „Wesele” — utwór eksponujący synestezję — jest w polu widzenia artystycznego Wajdy utworem bardzo filmowym, fascynującym go od wielu lat¹⁴.

Adaptator zaktywizował przede wszystkim sygnały plastyczne zawarte w dramacie. Wyspiański, poeta-malarz, za pomocą języka — pośrednika sugestywnie, a czasami całkowicie jednoznacznie określił program ikonograficzny dramatu, wprowadzając do literatury i teatru pewne wartości naddane, wartości plastyczne. „Wesele” nie tylko opowiada o swoistym kompleksie narodowym, który uzewnętrznia się dopiero na styku materii rzeczywistości z materią malarstwa, teatru, poezji i legendy, ale i samo może być zaliczone w poczet fenomenów syntetycznych czy może syntetyzujących te momenty. Służy temu w utworze między innymi ostra krytyka estetyzacji jako postawy Polaków wobec rzeczywistości, którą przeprowadził Wyspiański, odwołując się do domeny współczesnego mu malarstwa. Owe aluzje do konkretnej rzeczywistości, w jakiej kształtowała się na przełomie wieków polska sztuka zaangażowana stanowią pewne utrudnienie lektury. W zależności bowiem od pamięci artystycznej i wiedzy — czytelnika lub widza — o malarstwie rozmaita może być odbiorcza mobilność tych aluzji. Ich pełna czytelność raczej nie jest możliwa, ponieważ wchodzą one w bardzo bogaty międzytekstowy dialog. Dialog między innymi z obrazami Jacka Malczewskiego, Jana Matejki, Tadeusza Pruszkowskiego (autora „Wizji” nawiązującej do „Psalmów przyszłości”), Artura Grottgera, Kazimierza Przerwy-Tetmajera i dialog z poezją Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Adama Asnyka oraz z historiozofią Cypriana Kamila Norwida stwarza swoiste krążenie komunikatów, oryginalny, interdyscyplinarny splot symboliczny jednoczący w polemice bohaterów momenty aktualne z czymś już dokonanym, z czymś już dotąd uwiecznionym przez artystów i historyków.

¹³ K. Nałęcki, A. Wajda: *Kompozycja obrazu w filmach dźwiękowych Eisensteina („Aleksander Newski” i „Iwan Groźny”, cz. I)*. „Kwartalnik Filmowy” 1952, nr 8, s. 16—30.

¹⁴ Zob. m.in.: S. Janicki: *Polscy twórcy filmowi o sobie*. Warszawa 1962, s. 72—73.

Uporządkowanie aluzji malarskich związane jest, jak się wydaje, z programami artystycznymi dwóch wielkich mistrzów pędzla owego czasu przełomu epok. Od Jana Matejki wziął poeta klisze, stereotypy historyczne, Malczewski zaś podsunął mu inspiracje koncepcyjne. „Wesele” w swej warstwie aluzyjnej mieści się więc jakby na styku dwóch malarskich poetyk, a jednocześnie wyraża modernistyczne tęsknoty artysty, chęć zespolenia w dziele tego, co obiektywne (za takie chyba niesłusznie uchodzi przecież — zdaniem Andrzeja Wajdy — malarstwo twórcy „Bitwy pod Grunwaldem”), z tym, co subiektywne (przykładem może być „Introdukcja” Malczewskiego z szeregiem wariantów tytułu), tej sztuki, która osiąga apogeum historyzmu ze szczytowymi dziełami alegoryczno-autobiograficznymi.

W tym miejscu wypada nadmienić, że autor dramatu nie naśladował nigdy dzieł innych twórców. Już w Paryżu wyzbył się Matejkowskiej manieri, ale w warstwie treściowej długo jeszcze polemizował ze swym mistrzem. Pokrewieństwo z Malczewskim zaś — co łatwo dostrzec — dotyczy poziomu techniczno-ideowego, obaj żyli przecież w epoce symbolizmu i obaj byli jego wybitnymi przedstawicielami. O oryginalności, niepowtarzalnej specyfice owych powinowactw z dziełami Matejki i Malczewskiego niech świadczy fakt, że obaj artyści inspirowali swoim malarstwem nie tylko malarską działalność Wyspiańskiego, ale przede wszystkim jego dzieła poetyckie, dramatyczne, wymagające konkretyzacji przedstawieniowej.

Andrzej Wajda w zakresie programu ikonograficznego poddał się sugestiom autora dramatu, uwidocznili — jeśli można tak rzec — aluzje plastyczne, a co ważniejsze spotęgował na ekranie pansemiotyczność wypowiedzi i klimat paraartystyczny. Estetyzacja przybrała tutaj nową formę, ponieważ: „W filmie to, co było potocznością dla uczestników tamtego «wyjściowego» zdarzenia, zostało tak namacalnie odtworzone, a zarazem tak przetworzone w sztukę, iż powstała niejako nowa warstwa — narastająca na **syndromie symbolicznym** «Wesela» i bez reszty przez ten symboliczny splot wchłaniana: jednocząca się z nim i wzbogacająca go. Przez to intencja dramatu jeszcze bardziej się uwydatniła: przeszłość zagarnęła tutaj to nawet, co dla widzów z roku 1901 mogło mieć — naruszający konstrukcję symbolu — sam choćby cień pozorów teraźniejszości. W filmie zwycięstwo historii jest nieodwołalne. Przyszłości nie ma.”¹⁵

Przyjrzyjmy się bliżej krążeniu komunikatów plastycznych w dziełach młodopolskich oraz ich przenikaniu w tkankę obrazową filmu Andrzeja Wajdy.

¹⁵ W. Juszcza k: *Splot symboliczny...*, s. 161.

Związki Stanisława Wyspiańskiego z Janem Matejką zostały dotychczas bardzo wnikliwie przeanalizowane przez historyków sztuki i literatury, co zwalnia mnie, jak sądzę, z obowiązku szczegółowego opisu. Autor „Wesela” wyrastając w kręgu sławy mistrza, cenił w sztuce dzieła monumentalne, wiele uwagi poświęcał na przykład w Paryżu płótnom Pierre Cécile’a Puvis de Chavannes. A „kompleks Matejki” najczęściej ujawniał się w „słówkach” (!). „W dziedzinie twórczości malarskiej — twierdzi Mieczysław Wallis — Wyspiański, poczynając od czasów paryskich, wyzwała się spod wpływów Matejki i idzie własnymi drogami. Natomiast od początku do końca Matejko działa na jego twórczość literacką [...] Malarstwo Matejki ciąży nad wszystkimi dramataми Wyspiańskiego!”¹⁶ Na ścianie izby „rozśpiewanej chaty” umieścił poeta oprócz portretu Wernyhory litograficzne odbicie „Raclawic” Matejki, aby potem wprowadzić chłopów z kosami w białych sukmanach i pochylić ich — ale nie przed Naczelnikiem, lecz przed „pustką świtu”. W zwierciadle współczesności niezwykle bolesne okazało się odbicie tamtego raclawickiego zbratania się z ludem.

W filmie Wajda wygrywa oraz interpretuje przez ten motyw symbolikę całości, dlatego ułatwia odbiorcom ustalenie charakteru, funkcji i roli pozostałych motywów plastycznych. Sięga po Matejkowskie „Raclawice” i po — jeśli można tak powiedzieć — fragmenty „Panoramy Raclawickiej”, po rocznicowe malowidło, które „współtworzyło całe niemal pokolenie”¹⁷. Realizuje w kinie swoiste „prawo ram”: dostosowuje jak gdyby postacie chłopów poprzez układy gestyczno-pantomimiczne do formy malowidła, a w decydującym dla sprawy narodowej momencie umieszcza ich na tle płótna. W końcu zyskują oni cechy natury *sensu stricto* estetycznej i na przekór słowom Czepca: „Już się obrazy skończyły”¹⁸ — nieruchomieją z kosami osadzonymi na sztorc, jak postacie

¹⁶ M. Wallis: *Wyspiański-plastyk*. „Droga” 1934, s. 297. Zaskakująca jest ogromna liczba artykułów i prac poświęconych wpływom Jana Matejki na twórczość autora „Wesela”. Pisali o tym m.in. M. Treter, W. Podlacha, T. Makowiecki, W. T. Husarski, L. Puget i J. Durr. Najciekawsze wydają mi się następujące prace: J. Mikulska: *Mistrz i uczeń (J. Matejko — S. Wyspiański)*. Szkice literackie. Przedmowa S. Kołaczkowski. Lwów 1939; M. Bunsch-Prażmowska: *Wpływ Matejki na twórczość Wyspiańskiego*. „Sztuka i Krytyka” 1956, nr 3—4, s. 59—86; B. Mansfeld: *Podjęcie programu ideowego Jana Matejki i próba wyrażenia go nowymi środkami plastycznymi*. W: idem: *Stanisław Wyspiański. Próba...*, s. 10—18. Wyczerpująco i trafnie ujmuję temat T. Makowiecki w szkicu pt. *Związki z Matejką i z Malczewskim* (W: idem: *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*. Warszawa 1969, s. 119—150).

¹⁷ Zob. m.in.: M. Porębski: *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.* Warszawa 1975, s. 55.

¹⁸ Wszystkie cytaty z „Wesela” przytaczam za: S. Wyspiański: *Dramaty wybrane*. T. 1. Kraków 1972, s. 133—322.

na obrazie. Na nic zda się bunt Gospodarza przeciw własnej sztuce, który słowa:

a ot co z nas pozostało:
lalki, szopka, podłe maski,
farbowany fałsz, obrazki

zamienia w akt ikonoklazmu, krzyczy w upojeniu alkoholowym i tnie, niszczy własne dzieło, ale po przebudzeniu powiada bezsensownie: „Słuchajcie — wytęście słuch: był u mnie duch: Wernyhora.” W tym świecie pełnym sprzeczności usłyszeć można nawet ducha. Na tym filmowym pograniczu jawy i snu, kosy są równocześnie i rekwizytami z pracowni artysty, i niebezpieczną bronią. Oniryczność rzeczywistości podkreślają ujęcia chłopskiego ruszenia ukazane w sianej mgłę w zimie, choć akcja dramatu toczy się jesienią. Oczywiście przerzut w inną porę roku jest przerzutem w nierealność. Reżyser odwołuje się więc do mediumicznych pierwiastków, które towarzyszyć mogą naszemu obcowaniu ze sztuką. Ale jednocześnie w tym zestawieniu życia ze sztuką demaskuje Wajda romantyczną antynomię porywu i intelektu.

Kontynuację tej manieri odnajdujemy w ujęciach filmowych przedstawiających Matejkowskie Widma. Ukazują się one pijanym weselnikom jako ich *spiritus familiaris* przywołane przez Chochoła słowami:

Co się w duszy komu gra,
co kto w swoich widzi snach.

Twarz Stańczyka ukazuje się Dziennikarzowi wielokrotnie — jako jego własna twarz — wśród tańczących gości. Wizyjna rozmowa między nimi odbywa się w krakowskiej „wieży dzwonów”. Scena ta staje się na ekranie osobną Matejkowską anegdotą w anegdocie Wyspiańskiego, ponieważ wielorakie odwołania do twórczości mistrza zyskują nowy, kinetyczny, wizualny i rozciągnięty w czasie wymiar. Z ust Stańczyka, wziętego z obrazu Matejki, słyszymy słowa natchnione innym jego obrazem — „Zawieszeniem Dzwonu Zygmunta”:

Dzwon królewski: —
Siedziałem u królewskich stóp,
[.]
a dzwon wschodził

— słowa odtwarzające atmosferę „złotego wieku” Jagiellonów. Dla Andrzeja Wajdy i Witolda Sobocińskiego światło stanowi podstawowy środek plastycznej interpretacji obrazów wizyjnych. W omawianym przypadku ostra czerwień pobudza, stwarza podniecający i anarchiczny charakter wizji.

Kolejne Widmo wywiódł Wyspiański jak gdyby z ram „Bitwy pod Grunwaldem”:

Grunwald, miecze, król Jagiełło!
[.]
Tam to jest!! Z pobojowiska
zbroica się w skibach przebłyska.

Celny, mocny wyraz nastroju bijącego ze skłębionej kompozycji Matejki okazuje się na ekranie pustą zbroją rycerza na miarę Grunwaldu, Warny i Wiednia, jako symbol zmarnowanego wysiłku orężnego utrzymany w tonie chłodnej, ale równocześnie pełnej nostalgii i nadziei-niebieskości. Zza przyłbicy Rycerza Poeta dostrzec może wyłącznie pustkę — noc — śmierć.

W swoisty sposób współgrają ze sobą w następnej sekwencji filmowej postaci z obrazu „Rejtan”. Widmo Hetmana Branickiego, przedstawiciela Targowicy kładącej kres potędze Jagiellonów, pojawia się Panu Młodemu w barwie trupiej zieleni, zniekształcone, mające tylko głowę, otoczone karykaturami dworaków i stosami złotych monet. Wajda rozbudowuje znacznie ten motyw przez wprowadzenie dodatkowego cytatu z obrazu Matejki, który reprezentuje nacechowany propozycjonalnie punkt widzenia postaci ze świata filmu: Pan Młody w wizyjnym zetknięciu z magnatem-zdrajcą, przeżywa dramat Rejtana. W tym schizofrenicznym omamie scena ta ujawnia jaskrawą ambiwalencję przeżyć emocjonalnych bohatera, który niedawno zarzekał się: „myśmy wszystko zapomnieli”.

Z kolei Upiór Szeli staje przed Dziadem, by mu przypomnieć wydarzenia z młodości. Przedstawiciel ludu, człowiek, który zadał w 1846 roku śmiertelny cios idei odrodzenia ojczyzny, ubrany jest w skrwawioną sukmanę, ma poważny wyraz spękaney i pomarszczonej twarzy. Kiedyś był katem inteligencji, o czym dobitnie świadczy obraz przedstawiający kosz pełen ludzkich głów, z którego wycieka krew, „a dzisiaj — mówi — ja jestem swat!” Bohater galicyjskiej rzezi stanowi wyjątek w tej kolekcji Matejkowskich postaci, ponieważ nie nawiązuje chyba bezpośrednio do jego malarstwa. Nie wydaje się, by portret Jakuba Szeli z 1846 roku stanowił inspirację dla Andrzeja Wajdy w pracy nad charakteryzacją i opracowaniem roli postaci.

Reżyser podporządkowując się dramatowi Wyspiańskiego, coraz bardziej zaciera granicę między realnością i wizyjnością poszczególnych scen, co wynika nie tylko z założenia, że zjawy są majakami wyobraźni podnieconej alkoholem, ale jest rezultatem oswajania świata — sen oswaja nas z jawą. Stańczyk pojawia się kilkakrotnie w tłumie tańczących gości, ale zestawiony przez montaż z Dziennikarzem może wy-

dawać się wyłącznie jego wyrzutem sumienia. Zbroję Rycerza, która stoi przecież w rekwizytorni Tetmajera, ogląda oprócz Poety również Pan Młody, ale sądzi, że jest ona atrybutem, natchnieniem artysty. Hetmana Branickiego obszczekują psy, które w następnym ujęciu karmi Dziad. Ten zaś zwraca się za Panem Młodym, a odpowiedzi udziela mu Szela. Wreszcie Gospodarz widzi przez okno dwóch konnych oficerów austriackich, a później za tym samym oknem saloniku zjawia się Wernyhora. Czyż możemy być przekonani o tym, że naprawdę ktoś podjechał pod dom? A może marzenie nałożyło się na wspomnienie oficerów? A może Wernyhora doświadcza, w ten szczególnie sposób, anonsovania?

Wyspiański wprowadził do dramatu Wernyhore w purpurze z innego obrazu mistrza, choć sam również utrwalił jego postać w rapsodzie, opisując takimi słowami: „Postać Wernyhory *en face* [...] Głowa starca o bardzo wysokim czole, twarz wychudła, pochylona całym ciężarem myśli ku dołowi, oczy na dół, zamysłone. Ręce Wernyhory spoczywają złożone na strunach liry ukraińskiej [...] Na piersiach Wernyhory wisi krzyż dwuramienny.”¹⁹ Tadeusz Makowiecki w komentarzu dramatu dodaje: „Twarz podobna do ojca Wyspiańskiego, sukmana do sukman wygnańców z dzieł Malczewskiego.”²⁰ Andrzej Wajda rezygnuje z tych szkicowych wariantów plastycznych. Gdzież tu pąsowa delia, gdzie przerażająca przez swój ogrom postać, skoro widzimy ją tylko we fragmentach, dziwnie zdeformowaną, jakąś bierną w swej sino-szarości, jednako królewską i tragiczną w swej starości, wtopioną w opary mgły? Wernyhora na ekranie okazuje się upiorem bardzo dalekiej przeszłości, ułudą historii: odjeżdża na koniu pośród wielu chochołów (właśnie pośród tych „śmieci”!) i nie zjawia się w finale dramatu, choć wszyscy nań czekali. Wprawia jedynie w ruch iluzję czynu zbrojnego, zostawiając złoty róg i gubiąc złotą podkowę.

Omówiony pobieżnie Matejkowski program ikonograficzny związany jest konsekwentnie z programem ideowym Stanisława Wyspiańskiego. Poeta w dramacie realizuje ten program przez negację, upozowane i ukostiumowane postacie Matejkowskie pozostały bowiem w świadomości narodowej kliszami z historii Polski, ale w sztuce teatralnej przypominają przede wszystkim o upadku kraju. W filmie reżyser przedstawia owo swoiste panoptikum w formie plam barwnych, budujących napięcie dramatu, a jego migawkowy charakter sygnalizuje ich dwuznaczność, a nawet można powiedzieć — dwoistość: stają się one jednocześnie fan-

¹⁹ Cyt. za: T. Makowiecki: *Poeta-malarz...*, s. 65.

²⁰ Ibidem. Interesujący portret Wernyhory stworzył m.in. Leon Kopaliński. W 1866 roku szkicował go również Artur Grottger na projekcie karty tytułowej cyklu *Rozolania*.

tomami i realnie istniejącymi postaciami historycznymi. Wajda zderza w *Weselu* strzępy wizji funkcjonujących w powszechnej świadomości na zasadzie „arcydzieł” z pijacką fetą, której uczestnicy powoli zatracają kontury rzeczywistości. W ten sposób reżyser bezkompromisowo oddaje w filmie klimat młodopolskich dyskusji ideowych oraz ujawnia fałsz naszego wyobrażenia o historii. W tym też celu wydatnie skrócił, a nawet całkowicie odrzucił niektóre teksty wypowiedziane przez Osoby Dramatu. Ograniczone do kilku najdobitniejszych i najbardziej charakterystycznych zdań kwestie bohaterów, zrekompensowane zostały bogatym i niezmiernie wyrazistym ekwiwalentem plastycznym.

Bardzo oryginalna i nie spotykana dotychczas w kinie jest taka gra aluzji i cytatów w kręgu sztuki na temat malowanych czy też śnionych dziejów narodu²¹, kompromitująca romantyczne przeczucie wolności, które u wczesnego Wyspiańskiego było już bardzo wewnętrznie rozdarte. W „Danielu” poeta pisał:

Ja nie jestem jak tylko fantazją,
Ja nie jestem jak tylko poezją,
Ja nie jestem jak tylko duszą,
Ale za mną pójdzie moc,
poczęta z moich słów,
moc co pokruszy pęta,
co państwa wskrzesi znów.²²

Wyspiański stopniowo wyzbywał się nadziei. „Wesele” jest jednym z końcowych etapów na tej drodze. Podobnie pesymistyczny jest, moim zdaniem, krąg absurdałnego widzenia świata w „historycznych” filmach Andrzeja Wajdy. Wydaje się, że spór o historię, który toczył swoimi dotychczasowymi filmami Andrzej Wajda, musiał skondensować tę „historyczną” gorycz właśnie w takim utworze, jakim jest *Wesele*.

W adaptacji filmowej dostrzegalne są również inspiracje plastyczne z twórczości Jacka Malczewskiego. U schyłku XIX wieku w nurcie mo-

²¹ Filmowa interpretacja *Wesela* pomija — co jest zupełnie zrozumiałe — pewne bardziej złożone uzewnętrzniania się „kompleksu Matejki” zawarte w dramacie Wyspiańskiego. Na przykład L. Płoszewski i T. Makowiecki sugerują, że w nie dokończonym utworze zatytułowanym „Juliusz II” wątek zafascynowania Rafaela malowidłami „Sykstyń” Michała Anioła jest pewnym przywołaniem wzajemnych więzów autora z mistrzem. Na kartach cytowanej już tutaj pracy T. Makowieckiego czytamy m.in. wypowiedź L. Płoszewskiego, że „z utworu zaniechanego [tj. «Juliusza II» — T.M.] przejdą do nowego pewne motywy. Sceny z drugiego aktu «Wesela». Kiedy Dziennikarz, Poeta i Gospodarz po zniknięciu duchów kolejno odsłaniają duszę, odczuwają nicość swojego dotychczasowego życia i pragną czegoś potężnego — sceny te przypominają (nawet niektórymi wyrażeniami) wstrząśnienie duchowe Rafaela wobec kaplicy Sykstyńskiej” (s. 140).

²² Cyt. za: B. Mansfeld: *Stanisław Wyspiański. Próba...*, s. 36.

dernistycznego neoromantyzmu — irredentyzm i folkloryzm — wyróżniały jego malarstwo opowiadające, pełne ornamentów i emblematów. Charakter występujących w nim zjaw fantastycznych zbliżonych bardziej do ilustracji psychologicznych niż do twórców z mitologii, bliski był wyobraźni poetyckiej Stanisława Wyspiańskiego. I nieprzypadkowo, nie przez jakieś samouwielbienie artysty, który malował samego siebie nie mniej niż sto pięćdziesiąt razy, przypisuje sobie Malczewski rolę inspiratora w powstaniu „Wesela”. Świadectwem potwierdzającym ten duchowy związek jest egzemplarz sztuki przesłany autorowi „Harpii we śnie — Chwili tworzenia” przez poetę z zakreślonym następującym fragmentem tekstu z aktu I:

zbroją świeci, zbroją łyska
postać dawna, coraz bliska,
dawny rycerz w pełnej zbroi,
co się niczego nie lęka,
chyba widma zbrodni swojej,
a serce mu z bólów pęka,
a on, z takim sercem w zbroi,
zaklęty u źródła stoi
i do mętów studni patrzy —
u źródła, jakby zaklęty:
taki jakiś polski święty.

Twierdzenie, że jest to wyraźne nawiązanie do „Rycerza nad studnią”, „Zatrutej studni” i „Autoportretu w zbroi” nie jest całkiem bezzasadne²³, tym bardziej że echa autoportretów Jacka z krzyżem w rękę, z pętlą na szyi, ze skrzydłami husarskimi u ramion odzywają się również później w marzeniu Poety:

Poczułem na szyi arkan
[.]
Podłość odrzucić precz,
Wypisać świętą sprawę
na tarczy [...]
i orle skrzydła przyprawić,
husarskie skrzydlate szelki.

Ironiczny portret żelaznej mary konkretyzuje w filmie *Gospodarz*, z szablą w rękę w obrazoburczym geście przypomina przecież natrętnie bohatera „Autoportretu w zbroi”. W tym ruchu przeciw dziełu wyraża się nieaktualność wielkiej tradycji w sztuce. Rycerz smętkiem zatruty nie ma żadnych rzeczywistych cech, jest tylko zbroją. To znów w pijackim widzie staje się repliką, repliką widma — Osoby Dramatu.

²³ O sugestii zawartej w wierszu Wyspiańskiego pisze K. Wyka w pracy pt. *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków 1971, s. 51—60.

Andrzej Wajda bardzo mocno aktualizuje malarską wersję mitu racławickiego, którego współtwórcą jest Gospodarz, poprzez sprowadzenie całego zrywu narodowego do plastycznej, statycznej estetyki walki. Zwarty tłum z kosami rzuca się ku oknu i drzwiom, przykłęka, by pozwoli zupełnie znieruchomieć. Wszak chodziło tu przecież o walkę, szczególnie przypadek ludzkiego działania odznaczającego się obfitością urozmaiconych posunięć, którym towarzyszy wysokie napięcie emocjonalne. Ale reżyser ocenia walory taktyczne, strategiczne i prakseologiczne walki wyłącznie w kategoriach estetycznych. „Świat chwytów i forteli — powiada Tadeusz Kotarbiński — jest tu [w walce — T. M.] przedmiotem dociekań poznawczych, świat [...] mający w sobie piękno techniczne, którym wolno się rozkoszować poznawczo i estetycznie.”²⁴ Walka? Nie ma jej tutaj wcale. Zgodnie z sugestią zawartą w słowach Czepca:

Panowie, jakeście som,
jeśli nie pójdziecie z nami,
to my na was — i z kosami!

— na ekranie widzimy Gospodarza draśniętego w policzek ostrzem kosa, Poetę, Dziennikarza i inne postacie w podobnej pozie. Krew bluzga, i przerażenie rozsadza orbity oczu bohaterów. Aluzja słowna zastąpiona obrazem przywidzenia kończy się jednak nagłym odwróceniem sytuacji. Znajduje tu zastosowanie ogólniejsza zasada sformułowana w przysłowiu łacińskim: *varietas delectat*. Dotyczy ona w dramacie i filmie przekształcenia przebiegu obserwowanych zdarzeń w zastygły, nieruchomy obraz objawiający rzeczywistość transcendentną. W omawianej scenie Wyspiański, a zwłaszcza adaptator Wajda — odwołują się bezpośrednio niemal do „Melancholii” Jacka Malczewskiego, którą Tadeusz Makowiecki opisuje w następujący sposób: „Zwarty tłum z dominującą grupą chłopów z kosami nastawionymi na sztorc biegnie niezłamanym, zdawałoby się, impetem ku oknu i tu nagle ślania się i jakby we mgłę rozwiewa, nie dotykając ziemi, nierealnie a sennie i bezwładnie odpływa w przeciwną stronę.”²⁵ W tej artystycznej wizji tragedii Polaków całego minionego stulecia zgromadził artysta widma kosynierów kościuszkowskich, żołnierzy napoleońskich i legionów Dąbrowskiego. Ustalenie rzeczywistych zależności między „Weselem” i „Melancholią” nie jest konieczne, skoro zrodziły je te same czasy i wspólną wyrażają myśl: agonię „wieku ostatniego w Polsce”, widzianą oczyma artysty. Na płótnie Malczewskiego mała „realna” postać malarza kontrastuje z całym tłumem widzianym w osobliwie odkształconej przestrzeni wnętrza. Wydaje się, że sek-

²⁴ T. Kotarbiński: *Z zagadnień ogólnej teorii walki*. W: idem: *Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1957, s. 609.

²⁵ T. Makowiecki: *Poeta-malarz...*, s. 145.

wencję filmową można interpretować również jako autorefleksję reżysera nad swoją kondycją i sztuką. Prześwietlony kadr przedstawia kolejno chochoły, kosy, chłopów, znowu chochoły w planie pełnym, iwy i chochoły w zbliżeniu. Rozkołysana kamera jakby w biegu, drga, potyka się, krąży wśród uspionych weselników, pozostaje wreszcie na zewnątrz chaty. W ten sposób intensyfikuje Wajda znaczeniowość obrazu filmowego, który jednocześnie zderza negatyw i pozytyw przedstawionego zdarzenia i sprawia, że słowa: „co się komu w duszy gra” — odnosimy do bohaterów utworu i do jego twórcy. Andrzej Wajda wnosi więc jeszcze do tego filmu moment autogenezy.

Teoretycy literatury i historycy sztuki często wskazują także na inny aspekt powinowactw między tym obrazem Malczewskiego a dramatem Wyspiańskiego. Chciałbym w niniejszych refleksjach zwrócić uwagę na ten jeden tylko „dialog alegorii” między utworami. W „Melancholii” intryguje widza czarna postać stojąca za oknem: „Czy jest zebraniem w jedno tego, co reszta kompozycji — zapytuje Wiesław Juszczak — jako projekcja jej wnętrza i zarazem wizja artysty — wyobraża? Czy jest kobietą w żałobie? Czy mrocznym widmem zamykającym drogę do świata, światła, do sfery wolności i działania? Czy jest — choć poza pracownią stoi — sama uwięziona? Czy więzi? Czy jest zatem Polonią czy Chimera — upostaciowieniem sztuki? Bo jeśli Sztuką, to ją właśnie: Melancholię, zagra wydrwiona Muza w «Wyzwoleniu», w dramacie Czynu.”²⁶ Miraż wolności, ułuda wsparta o ramę okna, tamuje drogę do światłości i do wolności.

W filmowym *Weselu* uwagę widzów przyciąga postać Racheli, młodej melancholijnej kobiety w czarnym, powiewnym szalu, która nie należy ani do świata widm, ani do grupy chłopskich lub inteligentkich weselników. Mówiąc o niej, wszyscy bohaterowie również odwołują się do wzorców malarskich. Poeta pragnąłby widzieć ją jako smętną, półanielską kobietę z obrazów angielskiego prerafaelity Edwarda Coleya Burne-Jonesa twórcy „Koła szczęścia”, dlatego porównuje ją z zasłuchaną i podpartą luwską „Polihymnią”. Pan Młody zaś czuje powiew szaleństwa bijący od tej Muzy „à la Botticelli”, która „czytała pana Przybylszewskiego” i która z pełną afekcją, z pragnieniem „poetyczności” uruchamia historyczny teatr narodowy, wzywając pałubę na weselną fetę.

Patrz pan na różę na ogrodzie
owitą w chochoł ze słomy;
[.]
Zmówię chochoł, każę przyjść
do izb, na wesele, tu —

²⁶ W. Juszczak: *Splot symboliczny...*, s. 158—159.

Muza przywołuje więc chochoła, przez którego następnie „działają zjawy”. Reżyser filmu potraktował ją również jako upostaciowanie sztuki. I nie jest też chyba zupełnym przypadkiem jej nadzwyczajne podobieństwo w scenie tańca wśród chochołów do szkicu pływającej kobiety Józefa Mehoffera, zamieszczonego na winiecie okładowej (!) „Chimery”.

„«Wesele» jest snem o narodzie, który nabrał nawyku czekania na kogoś i na coś” — powiedział w jednym z wywiadów Andrzej Wajda. Coś powinno się stać. Gospodarz jeszcze trzeźwy często spogląda za okno i widzi wiele więcej niż inne postacie. Najpotężniej jednak owo wyczekiwanie ilustruje statyczne ujęcie, w którym twarze natchnionej Racheli i Poety zostały sfotografowane w oknie przez szyby zroszone deszczem. Ziarnistość, niemal „dosłownoplastyczność” i ulotność tego obrazu przekonują o nierealności wszystkich wizji dotyczących przyszłości narodowej, wizji snutych we wnętrzu weselnej chaty. Ilekroć bohaterowie spoglądają przez okno, tylekroć widzą **ojczyznę chochołów**, jak pisał Kazimierz Wierzyński. Okno dzieli przestrzeń filmową na dwa światy: na rozśpiewane wnętrze domu i zamgloną, głuchą na odgłosy narodowej dysputy wiejską okolicę. Wrażenie tego podziału stwarza Wajda, odwołując się do malarstwa Stanisława Wyspiańskiego, który w końcu wieku XIX stworzył afisz psychologiczny do introwertycznego „Wnętrza” Maurycego Maeterlincka, którego tematem było również graniczenie sztuki i rzeczywistości oraz próba wyjścia z zamkniętego wnętrza. Zaskakująca jest tutaj zgodność układów kompozycyjnych, podziałów przestrzeni artystycznej, zamknięć ramowych i podobieństwo w nastroju między ujęciami z oknem. Zdaniem Kazimierza Wyki Gospodarz w filmie spogląda przez okno spojrzeniem podobnym do spojrzenia dziewczynki ze wspomnianego afisza²⁷. Być może zbieżności te są przypadkowe, ale mieszczą się w młodopolskim repertuarze **spojrzeń wiodących ku oknu**, których geneza sięga romantyzmu. Spojrzeń identycznych w malarstwie Malczewskiego oraz w „Weselu” Wyspiańskiego i *Weselu* Wajdy.

Oczywiste dla interpretatora echa twórczości Jacka Malczewskiego w filmowym *Weselu* docierają jednak wyłącznie do widza znającego szerszy kontekst historyczny i paraartystyczny dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Ale by wskazać odbiorcy właściwy trop, Wajda kontynuuje myśl przewodnią „Melancholii” w ostatniej scenie filmu, scenie ukazującej weselników wychodzących z domu w jakimś transie. Kosy wypadają im z rąk, a nad polami rozlega się śpiew, głos z nieba napomina: „Miałeś

²⁷ K. Wyka: „*Sami swoi, polska szopa*”. W: idem: *Nowe i dawne wędrówki po tematach*. Warszawa 1978, s. 132—134. Autor przytacza również wiersz K. Wierzyńskiego pt. „*Ojczyzna chochołów*”, na który powołałem się w tekście artykułu.

chamie złoty róg", i wtedy rozpoczyna się monotony ruch par. Kamera nagle odjeżdża w tył, jakby w kierunku widza, i kołuje, pokazując pola, łąki. Wreszcie w kadr „wchodzą” weselnicy w coraz większym oddaleniu, obracający się w rytmie jakiegoś sennego poloneza. Zastosowana w filmie klamra plastyczna służy — jeśli można tak powiedzieć — zespoleniu, zrównaniu widzów z bohaterami. A jednocześnie w bardzo wyrafinowany wizualnie sposób realizuje motyw **błędnego koła** narodowych mrzonek, motyw nieobcy przecież twórczości Andrzeja Wajdy. Poetycko-artystyczny rząd dusz przybrał postać programu właśnie w malarstwie Jacka Malczewskiego, w jego dziele z lat 1895—1897, zatytułowanym „Błędne koło”, do którego nawiązuje opisana końcowa scena *Wesela*.

Wyspiański, odwołując się do twórczości autora „Introdukcji”, włączył „Wesele” w najważniejsze programy młodopolskie. A Wajda w swoim filmie również do nich nawiązał, nadając im bardziej współczesny sens. Pozostał wierny duchowi pierwowzoru literacko-dramatycznego i animował dyskusję o żywotności łańcucha „obrazów-symboli, znaków języka naszej sztuki, który rozpoczął się polonezem w «Panu Tadeuszu», wykroczył poza literaturę i wciąż się aktualizuje w polskiej sztuce²⁸.

Rysy antycypujące wizyjność Jacka Malczewskiego oraz Wyspiańskiego i Wajdy zawierała już twórczość Teofila Kwiatkowskiego, zwłaszcza jego liczne wersje „Balu w Hotelu Lambert” wymiennie zwanego „Polonezem Chopina”. Twórca w jednym widzeniu skojarzył scenę kostiumowego balu u Czartoryskich z symbolicznym ujęciem muzyki Fryderyka Chopina. Ewokował zbrojnego Zawiszę Czarnego i somnambuliczny korowód wyobrażonych postaci, który w jego obrazach gloryfikował ideały utrwalone przez dziesiątki lat w świadomości narodowej.

Do tego wizyjnego nurtu w polskiej sztuce od 1972 roku możemy zaliczyć również dzieło filmowe, w którym reżyser skojarzył — zgodnie z intencjami Wyspiańskiego — literacki dramat narodowy z historycznym malarstwem Matejki, romantyczno-symbolicznymi wizjami Malczewskiego oraz pieśniami i tańcami ludowymi. Na film Wajdy patrzymy jak na historię, która „przerosła świat”, a nie jak na autentyczne wydarzenie, które po premierze stało się sensacją. Pozy Bohaterów Dramatu mają status bardziej artystyczny niż historyczny, a przywołane przez twórcę-kreatora służyć miały „uznawaniu się narodu w swoim jestestwie”. Wajda uruchomił jednak w kinie teatr monumentalny i dwuznaczny, w którym zmienna i dosłownie mglista jest granica między zdarzeniem a jego znaczeniem symbolicznym.

²⁸ Zob. S. Skwarczyńska: „Chocholi taniec” Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej. W: idem: *Wokół teatru i literatury (Studia i szkice)*. Warszawa 1970, s. 111—146.

Stanisław Wyspiański, odwołując się do repertuaru ikonograficznego Jana Matejki; nie zanegował jego pozytywnej roli w kształtowaniu świadomości narodowej, ale posłużył się wybranymi tematami z jego dzieł jako argumentami w weselnych i pijackich rozmowach Polaków. Sztukę potraktował autor „Wyzwolenia” jako negatywny układ odniesienia, jest ona krainą ułudy i konwensu. Dlatego narodowe treści ideowe, które stanowiły w tym czasie ośnowę artystycznej działalności między innymi Matejki i Wyspiańskiego, w oryginalny sposób współgrając ze sobą w „Weselu”, wymagały — jeśli można tak rzec — nowej, symbolicznej konwencji formalnej, zgodnie z modernistycznymi dążeniami epoki²⁹. Ruch, pęd, wir, światła, kontrasty, zamęt i huragan myśli — oto wyznaczniki twórczej wyobraźni przełomu wieków, które najcelniej ujął w formę programów artystycznych Jacek Malczewski. „Kompozycja dynamiczna — pisała o nich Jadwiga Puciata-Pawłowska — żywiłowa, pogmatwana, niejasna, przecinające się osie, kontrasty. Skróty postaci ryzykowne — trudne, dalekie od akademickiej poprawności, gwałcące prawa statyki. Wszystko to po to, aby spotęgować napięcie dramatyczne, wywołać wrażenie jakiegoś obłądnego szaleństwa. Pewne elementy wydobyte są realistycznie i silnie akcentowane, ale całość kompozycji od realizmu daleka. Ekspresyjne różnicowanie stanów psychicznych, przejawiające się w twarzach i układzie postaci — postaci widmowych, zjaw, które nie tracą jednak swego konkretnego kształtu.”³⁰

Realizm iluzjonistyczny twórcy „Melancholii” i „Błędnego koła” okazał się bardzo przekonujący w swym dualizmie i zbieżny z twórczymi założeniami Stanisława Wyspiańskiego. Zależności między omawianymi utworami potwierdzone zostały przez obu artystów, ale przede wszystkim należy zwrócić uwagę na oryginalne nawarstwianie się metafor w dziele Wyspiańskiego: wesele staje się melancholijnym błędnym kołem, balem manekinów — święto ludowe przeistacza się w artystyczny taniec śmierci mitologii narodowej. Nałożenie się obydwu utrważeń rzeczywistości jeszcze mocniej ujawniła filmowa interpretacja dramatu. Obraz filmowy z natury swej konkretny dopełniał jednoznacznie w odczuciu doświadczonego odbiorcy polskiej sztuki występujące w poezji tak zwane miejsca niedookreślone. Reżyser wykorzystał w tym celu tła

²⁹ Por. np. B. Mansfeld: *Stanisław Wyspiański. Próba...*, s. 20. Autor pisze tu m.in.: „Matejko wypełnił poważne zadania budowania świadomości narodowej poprzez możliwie obiektywne ukazywanie tych istotnych momentów historii, które zdecydowały o utracie niepodległości państwa. Ewolucja tego malarstwa postępować mogła tylko w kierunku symbolizmu.”

³⁰ J. Puciata-Pawłowska: *Jacek Malczewski a romantyzm*. W: *Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1963. Warszawa 1967, s. 180.

i stereotypy malarskie, zazwyczaj zgodnie z sugestiami poety, zawartymi w kwestiach bohaterów lub w didaskaliach tekstu sztuki.

Wajda skłonny do przestylizowań, o co podejrzewali go zawsze polscy krytycy, wcale nie ilustrował dramatu „dosłownie”. Na przykład, pominął rozmowy o pejzażach i pejzażystach, które nie odnosiły się do budowy obrazu scenicznego w utworze³¹.

W odmienny sposób niż Wyspiański poprowadził krytykę estetyzującej postawy życiowej bohaterów. Już w prologu wprowadził na ekran „drugą rzeczywistość” — tak nazwali krytycy sceny ukazujące Kraków. *Wesele* nie zaczyna się „od chałupy”, ale na Placu Mariackim. Ujęcia przedstawiające wtopione w architekturę starych murów, barwne, pełne strojnych gości weselnych i dam w sukniach *fin de siècle'u*, bryki, bryczki, wozy i dorożki mają charakter niemal dokumentalny. Marsz Mendelssohna towarzyszy transfokacji kamery na wieżę Kościoła Mariackiego, skąd dochodzi dźwięk hejnału, oraz szybkim zbliżeniom „prezentującym” uczestników wesela. Sposób zachowania, mimika i gestyka bohaterów stanowią cezurę między inteligentami i chłopami, których dzieli różnica kultury, wiekowych tradycji i odmienności losów. Pan Młody rozdaje autografy, kłania się krakowską czapką niczym przejeżdżający w tłumie monarcha, a eteryczny Poeta stoi w powozie, przybierając pozę natchnionego artysty. Najpierw stary Kraków, potem planty, Wawel i tłumy gapiów zestawione zostały z folklorystyczną przebieranką. **Metamorfoza życia w sztukę** zaczyna się już w drugiej scenie, która apeluje do symbolicznych znaczeń barw, rekwizytów i postaci oraz do plastycznego doświadczenia odbiorcy. Kontury rzeczywistości zatracają się jeszcze wcześniej, niż zaczyna się weselna feta. Oto skończył się bruk, wozy wjechały w błoto, skończyła się również radosna parada. Pierwsza, realistyczna sekwencja była konieczna do stworzenia dystansu wobec

³¹ Na przykład Poeta w rozmowie z Czepcem, mówiąc o swoim stosunku do rzeczywistości, nawiązuje do wizjonerskich obrazów z okresu tzw. barokowego realizmu:

„Rośnie wtedy wszystko u mnie,
[.]
jak w cmentarzu Ruisdala.”

W innym miejscu Pan Młody marząc o swoim szczęściu w wiejskim zakątku, zdradza się, że rajskie słońce widzi przez pryzmat obrazów twórcy *Bodiaków*:

„żeby miał kąć z bożej łaski,
maleńki, jak te obrazki,
co maluje Stanisławski
z jabłoniemi i z bodiakami,
we złotawem słońcu takim! [...]”

a żonę widzi:

„jak lalkę dobytą z pudełek
w Sukiennicach w gabilotce.”

pozostalej części filmu, oscylującej między snem i jawą. Bronowickie pejzaże wyłaniają się jak gdyby z „Widoku z okna pracowni” czy też z „Widoku na Kopiec Kościuszki” Stanisława Wyspiańskiego lub z „Drogi w Bronowicach” Aleksandra Gierymskiego. Prawdziwym kontrastem prologu filmu jest przedstawienie słomianych „śmiec” — układ kompozycyjny przypominający „Chocholy na plantach krakowskich”. Chocholy — symbol głupoty i niemocy — pojawiają się w filmie jeszcze w około dwudziestu scenach. Od chwili ich pojawienia się rzeczywistość na ekranie staje się coraz bardziej oniryczna i urojona.

Z jednej strony fakty niby-realne — podkrakowskie forty, chłopci, cesarsko-królewscy infanterzyści, z drugiej strony — krajobraz jest coraz bardziej nacechowany plastycznie, a wieśniacy przypominają bohaterów z młodopolskich płócien Józefa Chelmońskiego i Piotra Michałowskiego. Abyśmy nie mieli wątpliwości co do przerostu „artystycznego konwensu” nad naturą, reżyser wprowadził na ekran Dziada opierającego się o krzyż położony ramieniem na ziemi. Z długą brodą, z sarkastycznym spojrzeniem, o rysach starca z „Rapsodu”, w starej wojskowej czapce na głowie, niczym Wiarus z „Warszawianki”, na tle nasyczonej zieleni, koloru zawiści i rozkładu, wyzwała w odbiorcy przejmujący niepokój. Można założyć, że refleksyjność, smutek i starość bijące z tej „drogi krzyżowej” symbolizują sąd narodowy. Ironiczne spojrzenie Dziada na orszak weselny jest chyba śladem i przejawem antynomii narodowego solidaryzmu tamtej epoki.

Kolejny kadr okazuje się repliką „Trumny chłopskiej” Aleksandra Gierymskiego. Surowy koloryt, niebieskawa ściana chaty, czerwona chusta i niebieska spódnica wieśniaczki, niebieskie wieko trumny — wszystkie te elementy harmonizują z dramatyzmem sytuacji, a jednocześnie wnoszą do filmu pewne poczucie śmierci i przemijania. Motyw pogrzebu był bardzo popularny w twórczości malarzy drugiej połowy XIX wieku, wyrażał często w sposób symboliczny dramat narodowy i społeczny.

Wreszcie przy niepokojących dźwiękach basów na ekranie pojawia się: „Niski, rozległy, gontem kryty dworek, który świeci o zmierzchu bielonymi ścianami, okna jarzą się jaskrawie. Przed domem, pośrodku gazonu porośłego suchą trawą, chwieją się na wietrze krzewy róż owinięte w słomę — chochoły — cała ich gromada.”³² Tło chaty stanowią chopinowskie rosochate wierzby i nostalgiczna mgła. Odpowiedni to nastrój dla nocy pełnej miśteriów. Seria niezwykłych obrazów filmowych bardziej przeestetyzowanych w filmie niż w teatrze trafnie ilustruje słowa: „A to Polska właśnie.”

³² Cyt. fragment scenariusza filmu, który jest w posiadaniu FilMOTEKI Polskiej w Warszawie.

Widz nie znając polskiego malarstwa drugiej połowy XIX wieku, może nie domyślić się genezy i rozległych asocjacji, jakie wywołują kolejne ujęcia filmowe. Dostrzega jednak bardziej wyostrome spojrzenie kamery, zintensyfikowane barwy i nienaturalność postaci. Wiedza malarska niewątpliwie wzbogaca percepcję filmu, ale sama nie stanowi celu prymarnego. Pomaga zrozumieć niezwykłość ekranowego przedstawienia; podróż orszaku weselnego w głąb rzeczywistości coraz bardziej urojonej, sztuczniejszej. W tym celu reżyser wykorzystał tak zwane enkławy semantyczne — jak powiedziałyby Mieczysław Wallis — czyli umieścił w jednym dziele sztuki elementy innych dzieł i znaki z innych systemów „językowych”³³. Sztuka nie ma więc tutaj skłonności do partykularyzmu, przeciwnie — głęboko partycypuje w dramacie weselników i w przedstawianych wydarzeniach narodowych. Poza tym wskazuje metaartystyczny kontekst *Wesela*, apelując do kilku „planów zawartości”. Najsilniej kondensuje reżyser ową sztuczność w zakończeniu filmu: widz musi przecież w jakiś racjonalny sposób wytłumaczyć sobie dziwne zachowanie weselników, ich zastygłe pozy, twarze-maski, wytrzeszczone oczy, hieratyczne ruchy, szarpiący dysonans, jakim jest chichot chochoła spoza kadru. Struktura formalna błędnego koła w kinie decyduje jak gdyby o cytatach, parafrazach, *quasi*-cytatach i aluzjach artystycznych w ramach jednego tematu.

Można pozostać na poziomie „lektury” filmu, która kończy się dziwaczny, zapitym końcem wesela i delirycznymi zwidami. Można widzieć w tańcu chocholim metaforę niemożności wspólnego działania chłopstwa i inteligencji oraz mistyfikacyjny pierwiastek polskiej kultury. Można w końcu dostrzec motywy „melancholii” i „błędnego koła”, czyli można włączyć film w młodopolskie programy ideowe i dyskutować nad ich walorami artystycznymi.

Wajda pozostawia widzowi swobodę interpretacji, ale każe mu się zastanowić nad celowością deformacji obrazu filmowego, którą specyfikuje dzięki gamie barwnej, nagromadzeniu postaci i rekwizytów, zintensyfikowanym współreagowaniu rozmaitych sztuk. Na przykład, subiektywny punkt widzenia Racheli, który w zawiązaniu dramatu kilkakrotnie przyjmuje kamera jakby zgodnie ze słowami Racheli-Muzy: „[...] widzę [podkreśl. — T. M.] poezję żywą [...]”, i skierowuje uwagę widza bezpośrednio na sztukę jako zasadniczy budulec organizujący „ideologię” utworu. Deformacja ta opiera się przede wszystkim na wykorzystaniu w filmie tak zwanego korelatu obiektywnego, pojęcia stworzonego przez Thomasa S. Eliota i definiowanego przezeń w następujący sposób:

³³ Zob. M. Wallis: *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*. „Kultura i Społeczeństwo” 1968, T. 12, nr 2, s. 63—73.

„Jedynym sposobem wyrażania uczucia w formie artystycznej jest znalezienie «korelatu obiektywnego», to jest takiego zbioru obiektów, takiej sytuacji czy ciągu zdarzeń, które stanowić mogą odwzorowanie pewnego konkretnego uczucia; wszystkie te fakty zewnętrzne nie mogą same wyjść poza sferę doznań zmysłowych, ale ich pojawienie się spowoduje natychmiast przywołanie związanego z nimi uczucia.”³⁴ W filmie „faktami zewnętrznymi” są, jak się wydaje, cytaty wizualne, aluzje tematyczne i formalne oraz słowa przywołujące określony zespół pojęć związanych z jego poprzednimi użyciami.

„Sztuczność” i związana z nią „malarzskość” filmu pozwalają Wajdzie wyostreć poczucie tragizmu narodu, któremu wymknęła się historia, a teraźniejszość jest coraz dziwniejsza i niezrozumiała. Reżyser w filmowej wersji dramatu zaprezentował również — w odróżnieniu od Wyspiańskiego — nierzeczywisty punkt widzenia chłopstwa na sprawę narodową. Pierwsze ujęcie we wnętrzu chaty przedstawia chłopów patrzących na „własny” portret, który pełni tutaj artystyczną funkcję lustra — odbicia. Studiują własną twarz, rysy, stanowczy wzrok. Czy chcą przyjąć rolę Piastów?

Przypomnijmy, że korowód zjaw otwiera Widmo artysty. W lirycznej i osobistej scenie Malarz mówi w dramacie do Marysi:

czy pamiętasz jeszcze dzień,
jak nas gruszy cenił cień,
tu w tym sadzie, na zieleni,
przy mnie stałaś?

Reżyser potraktował ten fragment tekstu jako wspomnienie Marysi i zilustrował je niezwykle pięknymi pejzażami. W kadrze widzimy prześwietlony rozkwitający sad — motyw często spotykany w malarstwie tego okresu — sad z marzeń kolorystów, sad z płócien Leona Wyczółkowskiego, „Sad w Chrzesnem” Władysława Podkowińskiego. Na tle bujnej roślinności pojawia się malarz o trupio bladej twarzy i kuszącym uśmiechu — replika Stasia z „Brzeziny”³⁵. Paralele malarzkie, które przychodzą na myśl podczas oglądania tej sceny, nie są zupełnie przypadkowe i odległe, pierwowzorem postaci był bowiem zmarły w 26 roku życia Ludwik de Laveaux, malarz którego plenery z okresu „bronowickiego” utrzymane są w manierach pointylistycznej i dywizjonistycznej³⁶.

³⁴ Cyt. za: T.S. Eliot: *Szkice literackie*. Warszawa 1963, s. 18.

³⁵ Skojarzenie z adaptacją opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza jest bardzo silne, ponieważ postać Marysi kreuje Emilia Krakowska, pamiętna Malina z brzoźowego boru.

³⁶ Zob. P. Krakowski: *Widmo z „Wesela”* (*Szkic o Ludwiku de Laveaux*). „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3—4, s. 278—285; oraz *Demonologia w „Weselu”*. W: *Sprawozdanie PAU 1939—44*.

Uważany za jednego z twórców tak zwanego polskiego impresjonizmu był między innymi autorem „Dziada”, „Ubogiego pogrzebu”, „Chałupy w Bronowicach” — prac, które z punktu widzenia tematu filmu mogłyby szczególnie interesować interpretatora filmu. Scena ta zmusza jednak widza do nieustannej rewizji ustaleń interpretacyjnych. Przez chwilę mamy nawet na ekranie kompozycję w typie „Pięty” — zmarły narzeczony z głową ułożoną na kolanach Marysi. Z jednej strony reżyser nadaje kinetyczny walor charakterystycznym surowym barwom i tonom — chciałoby się powiedzieć — *des crudites*, z płócien de Laveaux, z drugiej — dowodzi, że dziewczyna wiejska widzi swoją przeszłość w przeestetyzowanym majaku.

Wajda w wieloraki, jak widać, sposób wprowadza do filmu dzieła plastyczne, fragmenty dzieł i nazwiska artystów, ale widz winien uzupełnić kształtowaną przez utwór rzeczywistość całym kompleksem pojęć związanych z epoką historyczną, którą przytoczone dzieło lub przywołana postać reprezentują, czyli struktura czasowa filmu wzbogaca się o wiele sfer, w których przywołane postacie i dzieła żyły i funkcjonowały. W ten sposób ukazana zostaje ciągłość myśli historycznej i narodowej w rozwoju sztuki. Wajda swoim filmem włącza się w ten ciąg przeestetyzowanej medytacji historycznej.

W tej optyce totalnego przeestetyzowania dostatecznie jasno tłumaczy się nierealny korowód chłopów z kosami sterczącymi niby chochoły. Ubrani w wytworne sukmany snują się wokół „raclawickiego obrazu”. Wreszcie pojawiają się na tle nierzeczywistego, zamglonego pejzażu o niepewnej przejrzystości. Czy jest to tłum realny, czy też marzenie? Odpowiedź wydaje się jednoznaczna — jest to wyobrażenie artysty i senny majak bohaterów!

W miarę rozwoju akcji reżyser cały przedstawiony świat przemienia w „wielką scenę”. Potęguje, jeśli można tak rzec, wrażenie plastycznej teatralizacji. Po prologu pierwsza część *Wesela* odbywa się w izbie z fotograficzną niemal wiernością odbijającej wewnątrz „Tetmajerówki”. Aktorzy grają teatralnie, ale jeszcze „jak w życiu”. Jednak od momentu pojawienia się widm grają na coraz wyższym diapazonie, a scenografia nabiera charakteru cepeliowskiego naturalizmu fotograficznego. W epizodach, których akcja toczy się poza domem, zaczynają przeważać zduszone pejzaże. Coraz mniejszą rolę odgrywa tekst, podstawowy nosiciel informacji w inscenizacji teatralnej, ponieważ na ekranie nieustannie migają tańczące pary, wirują ściany i ludzie, a bohaterowie często wiodą słowną szermierkę na dalszym planie, ponad głowami tańczących lub obok nich. Kwestie się urywają, postacie nie kończą zdań, niektóre wyrazy przytłumia i zagłusza muzyka. Gra na najwyższym diapazonie osła-

bia rolę bełkotliwego słowa na rzecz pozaintelektualnej i bardziej jednoznacznej — w sferze nadrzędnej idei filmu — polemiki. Plastyczna wyrazistość gestu pozwala reżyserowi uwypuklić nieszczerść i pozerstwo ludzkich zachowań. Innymi słowy, *Wesele* Andrzeja Wajdy prowadzi uwagę odbiorcy przede wszystkim w kierunku plastyki. Często obraz filmowy „wytrąca” słowo z jego pozycji bytowej, pozbawia je samodzielności i przekazuje nam w nowej formie istnienia, istnienia przekraczającego tworzywo językowe oraz istnienia przez reinterpretację tradycji plastycznej.

W filmie Wajda zrezygnował oczywiście z zamkniętej przestrzeni, idąc śladem „spojrzenia wiodącego ku oknu” — poza obręb chaty. Do „bronowickiego pudła” będącego kolektywnym, wnętrzem psychicznym, z którego nie ma wyjścia, wdziera się cała polska rzeczywistość. Za oknem. chochoły — daremne złudzenie wolności! Gdy wszyscy weselnicy wychodzą na zewnątrz — są nienaturalni, upozowani i wystylizowani na znajome postacie z jakiejś polskiej wystawy.

Skonwencjonalizowanie umowności postaci osiąga autor przez ich upodobnienie do pierwowzorów malarskich i graficznych z ówczesnej epoki. Radczyni jest wyjęta jak gdyby z obrazów Józefa Mehoffera, chłopci przypominają postacie z płócien Włodzimierza Tetmajera (np. z „Dorobku” i „Nieszczęśliwych zalotów”), wizerunek złotorudowłosej dziewczyny — to chyba Pankiewicz, inne dziewczę ma rysy Władysławy Ordon-Sosnowskiej jako Krasawicy Bolesława Śmiałego. Zosia i Haneczka wystylizowane zostały idealnie na portret podwójny Elizy Pareńskiej. Kilku krytyków dopatruje się w Czepcu rysów Bartosza z Raclawic. Z większym już przekonaniem napomykano o podobieństwie Isi kładącej główkę na stole do „Dziewczynki z dzbankiem” i do innych główek dziecięcych. Największy kłopot sprawia interpretatorom Daniel Olbrychski, raz podobny do „Autoportretu” autora „Wesela”, raz do portretu Lucjana Rydla, to znowu do „Autoportretu” Józefa Mehoffera z 1894 roku i Matejkowskiego „Rejtana”... Utartym obyczajem krytycy, a często również historycy sztuki poszukują analogii do poszczególnych twórców, zgodnie z zasadą: „kto komu kogo przypomina”. Parentele takie, choć odległe i częściowe, mają określoną wartość: naświetlają rozmaite aspekty rozpatrywanej osobowości twórców dzieł. Wajda aktywizuje przecież wskazany kanon rozpoznawania, czy to unieruchamiając światłem oryginalność ujęcia (Isia oparta na stole na przemian gasi i zaświeca lampę, pojawiając się i znikając z ekranu), wtłaczając postać w ramy okien lub drzwi, czy też przez swoje *repoussoir*, skontrastowanie planów. Ale dokładne rozpoznanie całego kontekstu plastycznego nie jest najważniejsze w procesie odbioru, Wajda bowiem kontynuuje tradycję

malarską po to, by ją zarazem przełamać. Na podstawie określonych asocjacji — uwzględniających doświadczenie różnych odbiorców — stara się wywołać młodopolski klimat myślowy, który poddaje ostrej krytyce. Pokazuje w swoim filmowym teatrze postacie znane, poddaje je ostrej ocenie, każe widzom poprzez stylizację odczuwać pretensjonalność i anachroniczność danej konwencji i zarazem postawy życiowej bohaterów. Przedstawiony świat sztucznie coraz bardziej: barwność przechodzi w szarość, autentyzm scenografii w metaforę teatru narodowego sumienia, a historyczna konkretyzacja w maskę teraźniejszości: „Teraźniejszość? Nie ma teraźniejszości — jest tylko pamięć i oczekiwanie.”³⁷

Mozaika motywów plastycznych, obrazów, nazwisk, malarzy obecna jest w „Weselu” jako potencja, jako implikacja dramatu. Różnorodność zaprezentowanych w niniejszym szkicu porównań świadczy o bardzo bogatej zawartości intelektualnej dzieła: twórczość wielu artystów podlegała tu porównaniu i wiele sztuk kojarzyłem ze sobą. Ale zjawisko współreagowania sztuk usytuować należy chyba przede wszystkim na płaszczyźnie świadomości reżysera i odbiorcy.

Swoisty intensywnizm Wajdy rozumiany jako metoda twórcza ma nie tylko dostarczyć wiedzy o epoce „Wesela”, ale jest także rezultatem świadomości poetycznej, jest również krytyką artystycznych urojeń o historii narodu: „„Wesele” — pisał Stanisław Lack — jako sytuacja istnieje. «Wesele» jako dramat tkwi w świadomości jedynej, poetycznej, może w Racheli, która nie mogąc znieść ciężaru tak wielkiego, zdaje go na chochoła, to bóstwo bezosobiste [...]”³⁸ Andrzej Wajda podąża właśnie tym tropem, tworząc film w ramach formuły kina nadrealistycznego. Wychodzi od historycznej konkretyzacji: w czołówce pojawiają się secesyjne napisy naśladujące liternictwo AD 1900, później dodaje „Rejtana”, portret „Katarzyny II” i portret Matki Boskiej na Wawelu — stereotypy wszystkich trzech zaborów.

Szybko jednak orientujemy się, że panowie z miasta i inteligenci uczestniczą w jakiejś zbiorowej tajemnicy, którą chłopci kosą chcą z nich wyrzeć. Kosa, nieodłączny atrybut obrazu „wsi spokojnej, wsi wesołej”, stanowi tutaj łącznik między światem jawy i snu, między światem realnym i światem sztuki³⁹.

Podobną funkcję pełni pojawiające się w filmie kilkakrotnie ujęcie — ginącego we mgle wśród bezlistnych drzew — konia bez jeźdźcy. Jest to ulubiony motyw w twórczości Andrzeja Wajdy. Ale wprowadzili go

³⁷ Wypowiedź M. Mochnackiego cyt. za wstępem W. Juszcza do pracy pt. *Malarstwo polskie. Modernizm*. Warszawa 1977.

³⁸ Cyt. za: K. Wyka: *Nowe i dawne...*, s. 124.

³⁹ M. Porębski: *Kosy i sztuka polska*. „Przegląd Humanistyczny” 1968 z. 2.

do polskiej sztuki i nadali mu rolę *porte parole* legendy historycznej polscy malarze. Koń stał się nieodłącznym symbolem ludowości i polskości⁴⁰. W adaptacji filmowej „koń rozwija” scenę nader ważną: Jasiek pędzi na białym koniu o świcie przez wieś zasnute mgłą, między słomą kryte chałupy, wzywając zaspanych chłopów do broni. Wreszcie wpada w galopie: „do samych granic”! — gdzie stoją naprzeciw siebie tablice graniczne z dwugłowymi orłami państw zaborczych. Słychać gwizdy zwołujących się Kozaków, widać ich postacie na koniach, słychać strzały. Na skarpie pojawiają się kawalerzyści austriaccy i rosyjscy. Koń-legenda umiera symbolicznie w późniejszej scenie na oczach Pana Młodego.

Trzecim łącznikiem jest chochoł. Szarpiący dysonans w jego głosie dobywającym się spoza kadru trafnie oddaje znaczenie usypiającego bóstwa w akcji utworu. Bardzo wyraźnie to usypiające działanie przekazuje reżyser za pomocą barwy. Pomysł ten w pewnym stopniu pochodzi od Wyspiańskiego, który mówił: „[...] jeśli się myśli o teatrze, trzeba zaczynać od kolorów.”⁴¹ Już w czołówce filmu dostrzegamy zabieg deformacji barw, skonstrastowanie barw żywych, gorących z kolorami zimnymi, nieruchomymi, smutnymi. Wystarczy przypomnieć zestawienie folklorystycznej przebieranki na krakowskim Rynku z obrazami utrzymanymi w jednolitej szarej, zielonej lub niebieskiej tonacji wiejskiego pejzażu. Później kontrast ten przenosi się na opozycję: wewnątrz i zewnątrz chaty. Wesele z bliska drga i promieniuje barwami. Granatowe kaftany z zielonymi frędzlami, białe koszule z haftowanymi kołnierzami, spinki koralowe, spodnie w biało-czerwone paski, krakuski z kitą pawich piór, wieńce ze wstążkami, korale bladoróżowe, gorsety z czerwonymi ornamentami, żółte, zielone i czerwone spódnice atłasowe — wszystko to jest dziwną szorstką „chlapaniną”, „bigosem” żółci, fioleto, kraplaku i zieleni. Wesele jako sytuacja introwertyczna nacechowane jest wybujałą i żywiołową kolorystyką. Ale postacie Dramatu tkwiące w świadomości weselników utrzymane zostały w jednolitej tonacji barwnej, która ma sugerować, że nie działają w świecie realnym. Z kolei qjczyzna chochołów to krajobraz gąbczasty, wierzbiasty i podmokły. Dominuje w nim błękit, zieleń i szarość — barwy przypominające zamgloną paletę impresjonistów. W zakończeniu filmu, gdy Jasiek woła: „jakieś ich chyciło spanie [...]?!”, pojawia się na ekranie niby sfumato pejzaż nasycony szarością, która, jak pisze Maria Rzepińska, „nie posiada ekspansji, ani ruchu. Szarość jest bezdźwięczna i nieruchoma [...] Szarość jest nierucho-

⁴⁰ Zob. A. Osęka: Koń. „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 51—52, s. 16.

⁴¹ Cyt. za: A. Waśkowski: Kraków..., s. 46.

mością bez nadziei.”⁴² Podobnie jak „sina dal” na obrazach Alfreda Sisleya. Ten nebularny, mgławicowy krajobraz nie pozostawia żadnych złudzeń co do możliwości powodzenia zrywu narodowego.

Andrzej Wajda wykorzystując specyficzne właściwości sztuki filmowej, uzyskał pewien wymiar uniwersalny „hermetycznego idiomu polskiego”, jakim jest *Wesele*. O tym, że idiomy przekraczają granice narodowe, przekonuje Kazimierz Wyka, zestawiając *Wesele* z *Aniołem zagłady* Luisa Buñuela. Salon, w którym uwięzieni są bohaterowie, porównuje autor z bronowicką chatą. Kiedy postacie z meksykańskiego filmu przekraczają niewidzialną ścianę, zostają ponownie zamknięci w kościele, oczekując na głos trąby biblijnego Anioła Zagłady. „Chyba zbędne podkreślać, jak dalece ulica Opatrzności 1109 równa się bronowickiej chacie” — wnioskuje Kazimierz Wyka⁴³.

Wajda stworzył więc jak gdyby filmowy kolaż, stosując cytaty z malarstwa i z innych filmów, kolaż, który kończy się — używając sformułowania Andrzeja Oseki — happeningiem tłumaczącym idiom najbardziej z pozoru nieprzetłumaczalny⁴⁴. Ale jednocześnie reżyser zachował klimat młodopolskich dyskusji i pozostał wierny naczelnej idei utworu Wyspiańskiego: nikt nie ma wątpliwości — „Jak się zapowiada świt [...]”.

Wesele wymyka się z obszaru jednej ekspresji artystycznej, a jako zjawisko wzajemnego oświeclania się sztuk stawia widza w sytuacji podobnej do tej, w której Achilles przeczuł zniknięcie Tetys: „Jako mgła się rozwiała — myśl to jeno moja.”⁴⁵ Właśnie na poziomie wyobrażenia odbiorcy, w procesie „lektury” realizuje się spójność różnorodnych porównań ewokowanych z bogatej zawartości intelektualnej *Wesela* rozdartego między czynem a bezruchem, między historią a teraźniejszością, między konkretem a wyobraźnią, między obiektywizmem zdarzeń a subiektywizmem formy. Z urojenia przecież „płynie budowa tego dramatu, technika, jak mówią, gdy tymczasem jest to istota dramatu⁴⁶”, dodajmy istota fałszywego myślenia o historii, które swoim filmem demaskuje Andrzej Wajda.

⁴² M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 2. Kraków 1979, s. 172.

⁴³ K. Wyka: *Nowe i dawne...*, s. 143.

⁴⁴ Zob. A. Oseka: *Malowidło na temat „Wesela”*. „Ekran” 1973, nr 6, s. 12—13.

⁴⁵ S. Wyspiański: *Achilleis*. W: idem: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1929, s. 336.

⁴⁶ Cyt. za: K. Wyka: *Nowe i dawne...*, s. 125.

ТАДЕУШ МИЧКА

Живописные инспирации в фильме Анджея Вайды
Wesele (Свадьба)
(Функционирование образных сообщений в художественных
размышлениях об истории)

Резюме

Контекст драмы позволяет, по мнению автора настоящего очерка, рассматривать фильм *Wesele* с перспективы семиотики пьесы: пьесы, „обращенной“ к другим видам творчества, в особенности к изобразительному искусству, театру и музыке. Эта пьеса узаконивает синестезию как основную фигуру поэтики восприятия.

Автор доказывает, что Анджей Вайда в процессе адаптации актуализировал существующие в драме сигналы и художественные инспирации, обсуждает подробно исторические стереотипы полотен Яна Матейки, а также программные идейные концепции Яцка Мальчевского. В фильме функционирование художественных сообщений создало новый слой осовременных значений, слой, нарастающий на символическом синдроме драмы Выспяньского. Основу работы составляют рассуждения о способе киноартикулирования, совмещающем историческую медитацию с художественной композицией экранного образа.

TADEUSZ MICZKA

Painting Inspiration in *The Wedding* by Andrzej Wajda
(Circulation of Pictorial Communicates in Artistic Meditation on History)

Summary

In the opinion of the author the original context of the drama allows to treat it in the perspective of art semiotics: art that is inclined towards other areas, especially towards painting, theatre and music. This drama legitimates synesthesia as the main figure of reception poetics.

It is argued that in the adaptation process Andrzej Wajda activated signals and painting inspiration existing in the drama. There are discussed by the author the particular historical stereotypes taken out of Matejko paintings and program concepts of Malczewski. The circulation of pictorial communicates produced a new layer of modern meanings in Wajda's picture. However, it is a layer put on the symbolic syndrome of the drama by Wyspianski. The method of cinematic articulation reconciling historical meditation with pictorial composition of the screen image is considered.